

مجله‌ی علمی پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز
سال سوم، شماره‌ی اول، بهار و تابستان ۱۳۹۱ (پیاپی ۵)

نگاهی به ابعاد روایت‌مندی در داستان سه سوت جادویی احمد اکبرپور (بر پایه‌ی نظریه‌ی ماریا نیکولایوا)

دکتر سعید حسام‌پور* شیدا آرامش‌فرد**
دانشگاه شیراز

چکیده

این مقاله بر آن است تا بر پایه‌ی نظریه‌ی نیکولایوا درباره‌ی روایت‌شناسی، ابعاد روایت‌مندی را در داستان سه سوت جادویی از احمد اکبرپور که از داستان‌های جدید نیز وی است، بررسی و تحلیل کند؛ نیکولایوا از سال ۲۰۰۳ دیدگاه‌هایی تازه در پیوند با روایت‌شناسی ادبیات کودک ارائه داد و برتری‌های روایت‌شناسی را به عنوان روی‌کردی جدا از دیگر شیوه‌های نقد ادبی یادآور شد. در این نظریه تمرکز وی بر ابعاد روایت‌مندی و عناصر آن یعنی شخصیت‌پردازی، زاویه‌ی دید و زمان‌مندی است و معتقد است این عناصر ساختار روایی داستان‌های کودک را تشکیل می‌دهند. یافته‌های پژوهش نشان داد اکبرپور با ارائه‌ی راه‌کارهایی نوین، که نیکولایوا در نظریه‌ی خود به عنوان نقاط قوت داستان‌های کودک به آن‌ها اشاره می‌کند، توانسته تا حدودی به جذابیت داستان کمک کند؛ از جمله‌ی این شگردها روزنه و پیرنگ باز داستان و توصیف دقیق صحنه‌ها و جزئیات است. با وجود این که اکبرپور در این داستان کوشیده با آزمودن شیوه‌های تازه اثری متفاوت بیافریند، اما به نظر می‌رسد آن‌گونه که باید نتوانسته از عهده‌ی کار برآید؛ چون لحن یک‌نواخت شخصیت‌ها و غلبه‌ی صدای راوی بر شخصیت‌ها از انسجام و قدرت‌مندی اثر می‌کاهد و نمی‌گذارد، ویژگی‌های مثبت اثر، آن‌چنان‌که شایسته است، جلوه کنند.

واژه‌های کلیدی: احمد اکبرپور، سه سوت جادویی، ماریا نیکولایوا، نظریه‌ی روایت

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی و عضو مرکز مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز shessampour@yahoo.com

** دانشجوی کارشناسی‌ارشد مطالعات ادبیات کودک arameshfard@gmail.com (نویسنده‌ی مسئول)

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۱۱/۲۳

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۷/۲۰

۱. مقدمه

در دنیای امروز و با پایه‌گذاری ادبیات نوین کودک، نقد و نظر در پیوند با ارزش‌گذاری متونی که برای کودکان و نوجوانان نوشته می‌شود، موضوعی رایج است. بررسی این نکته که آیا این آثار متناسب با سن، روحیه، افکار و دیدگاه‌های کودکان ارائه شده‌اند یا خیر، در گستره‌ی این نقد و نظریه‌ها مطرح می‌شود. از جمله روی‌کردهایی که می‌توان به کمک آن آثار ادبی کودکان را سنجید، نقد این آثار بر پایه‌ی روی‌کرد روایت‌شناسی است.

ریشه‌های شکل‌گیری نظریه‌ی روایت را باید در ساختارگرایی فرانسه و در میان افرادی مانند بوث^۱ و فرای^۲ جست‌وجو کرد. از سال ۱۹۶۰ به بعد بود که نظریه‌ی روایت به طور عمده توجه نظریه‌پردازان را در سراسر دنیا به خود جلب کرد. از جمله مهم‌ترین کسانی که این نظریه را گسترش دادند، می‌توان به ولادیمیر پراپ^۳، بارت^۴، برمون^۵ و گرماس^۶ اشاره کرد. در سال ۱۹۲۸، پراپ کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان را نوشت و در آن به تحلیل عنصر روایت در ۱۱۵ قصه‌ی پریان روسی پرداخت. اساس تحلیل وی واقعه‌ها یا همان تغییر وضعیت بود. پراپ فهرستی از وقایع بنیادی و عناصر ثابت که در قصه‌های مورد تحلیلش تکرار می‌شدند، ارائه داد. به باور او ۳۱ کارکرد و عنصر ثابت و ۷ شخصیت به طور متوالی در همه‌ی این داستان‌ها تکرار می‌شدند. بارت، در سال ۱۹۶۶ در نظریه‌ای جدید، سه اصل، عمده برای ساختار روایت پیشنهاد کرد با نام‌های کارکرد، کنش و روایت که هر یک از این سه اصل خود، به شاخه‌های متعدد و جزء‌گرایانه‌ی دیگری تقسیم می‌شدند.

بعدها کسانی مانند گرماس، برمون و تودورف^۷ روش پراپ را ادامه دادند. در همان سال ۱۹۶۶ بود که مدل کنش‌گر گرماس هم مطرح شد. شیوه‌ی کار گرماس عکس شیوه‌ای بود که پراپ برای تحلیل داستان‌هایش به کار گرفت. پراپ بر این باور بود که

^۱ Butt. Wayne

^۲ Frye. Northrop

^۳ Propp. Vladimir

^۴ Barthes. Roland

^۵ Bermond. C

^۶ Greimas, J. A

^۷ Tzvetan Todorov

در سیر روایت، حوادث و رویدادها نقش برجسته دارند، اما در نظریه‌ی گرماس بیش‌ترین نقش به شخصیت‌ها داده می‌شد.

برمون از دیگر افرادی بود که با تمرکز بر واحد پایه‌ی روایت، پی‌رفت،^۱ کوشید تا نظام حاکم بر اثر و روابط میان واحدها را کشف کند.

تودوروف از وضعیت‌های پایدار و ناپایدار و فصل‌گذار سخن گفت و معتقد بود نیرویی در داستان موقعیت پایدار را بر هم می‌زند، سپس موقعیت ناپایدار پدید آمده با کنش‌های قهرمانان داستان و حوادثی که پیش می‌آید، دوباره به حالتی پایدار می‌رسد.

بعدها پژوهش‌گران حوزه‌ی ادبیات کودک و نوجوان از این نظریه بهره گرفتند و افرادی مانند پیترسون،^۲ مک کیب،^۳ یومیکر،^۴ سیبیاک،^۵ کرنان،^۶ هیگمان^۷ کوشیدند تا به تا به گونه‌ای روایت‌شناسی را وارد ادبیات کودک کنند (ر.ک. تولان، ۱۳۸۶).

ماریا نیکولایوا، نظریه‌پرداز ادبیات کودک از جمله کسانی است که به روایت و ابعاد روایت‌مندی در ادبیات کودک توجه نشان داده و کوشیده است تا در مقاله‌ای با عنوان «فراسوی دستور داستان، یا چگونه ادبیات کودک از نظریه‌ی روایت بهره می‌برد؟» نظریه‌ی روایت‌شناسی ویژه‌ی ادبیات کودک را مطرح کند. وی دو هدف را در نگارش این مقاله پی گرفته است: «یادآور شدن برتری‌های روایت‌شناسی هم‌چون روی‌کردی جدا از دیگر شیوه‌های نقد ادبی و نیز مشخص کردن کاربرد آن در ادبیات کودک» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۴۸).

نیکولایوا برای شرح بیش‌تر نظریه‌ی خود چند پرسش روایت‌شناختی را مطرح می‌کند. از جمله این‌که «چه ویژگی‌هایی باعث می‌شود که یک داستان کودک اساساً داستانی برای کودکان به شمار بیاید؟»، «چه ویژگی‌هایی است که به کتاب کودک ساختاری روایی، متمایز از دیگر روایت‌ها می‌بخشد؟»، «چه چیز روایت را می‌سازد» و این‌که «ساختار روایی از چه عنصرهایی ساخته شده؟»

¹ Sequence

² Peterson

³ McCabe

⁴ Umiker

⁵ Sebeok

⁶ Kernan

⁷ Hickmann

نیکولایوا در ادامه به ویژگی‌ها، ابعاد و مفاهیم روایت‌مندی و عناصر آن یعنی، شخصیت‌پردازی، زاویه‌ی دید و مسئله‌ی زمان می‌پردازد و معتقد است که این عناصر، ساختار روایی داستان‌های کودک را تشکیل می‌دهند. در گستره‌ی نقد ادبیات کودک و نوجوان در ایران، هنوز نظریه‌ی روایت‌شناسی نیکولایوا به طور جدی بررسی و تحلیل نشده است؛ بنابراین در این پژوهش کوشیده شد تا از نظریه‌ی وی برای تحلیل داستان یکی از نویسندگان معاصر ادبیات کودک و نوجوان، احمد اکبرپور، استفاده شود. چاپ‌های چندباره‌ی آثار اکبرپور و دریافت جایزه‌های گوناگون از نهادهایی مانند یونیسف، وزارت ارشاد، شورای کتاب کودک و کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، موجب توجه بسیار منتقدان به آثار وی در سال‌های اخیر شده است.

داستان سه سوت جادویی از داستان‌های نسبتاً جدید احمد اکبرپور است که منتقدان کم‌تر به نقد و تحلیل آن پرداخته‌اند، تنها پژوهش در این باره مقاله‌ی پارسایی با عنوان «سه سوت اضافی» است که در اردیبهشت ماه ۱۳۸۹ در کتاب ماه کودک و نوجوان به چاپ رسیده است.

این پژوهش بر آن است تا به دور از هر گونه مطلق‌نگری و با توجه به قرینه‌ها در متن، و هم‌چنین با نگاهی به نظریه‌ی روایت‌شناختی نیکولایوا، ویژگی‌های برجسته و کاستی‌های داستان بررسی و تحلیل شود، هم‌چنین ویژگی‌هایی که می‌تواند زمینه‌ی لازم برای جذاب‌تر شدن و هم‌ذات‌پنداری مخاطبان را فراهم آورد، تبیین شود و ابعاد روایت‌مندی و عناصر روایت داستان برجسته شود. تا به کمک آن به این پرسش پاسخ داده شود که آیا این داستان، با توجه به ابعاد روایت‌مندی به عنوان داستانی گیرا و متناسب با نیاز خوانندگان آن طراحی شده است یا خیر؟ برای آسان‌تر شدن این روند در آغاز هر مطلب پرسش‌هایی طرح شد و پس از آن کوشش می‌شود تا به این پرسش‌ها پاسخ داده شود.

۲. خلاصه‌ی داستان

سه سوت جادویی، داستان دختری به نام مینا است؛ کودکی در مرحله‌ی گذار به نوجوانی در ذهن خود با موجودی خیالی می‌زید و در سختی‌های زندگی از او کمک می‌گیرد. مینا فرزند طلاق است و با مادر بزرگ پیرش زندگی می‌کند.

در این میان مینا که از شرایط زندگی خود خشنود نیست، برای رهایی از این وضعیت در ذهن خود، موجودی خیالی به نام تاتا جلبکی می‌سازد که مانند یک یاور، او را در برابر مشکلات یاری دهد و به او می‌آموزد با زدن سه سوت جادویی همه‌چیز را فراموش کند. در روند داستان ازدواج‌های گوناگونی سر راه مینا قرار می‌گیرند و او در داستان کم کم با جدایی پدر و مادر و ازدواج مجدد آن‌ها کنار می‌آید.

۳. ابعاد روایت‌مندی

روایت‌شناسی به جای توجه به چیستی، به چگونگی بیان روایت می‌پردازد؛ از جمله مسائلی که در درک تمایز چیستی و چگونگی به ما یاری می‌رساند، دریافت تفاوت دو مفهوم داستان و روایت است. «داستان بازنمایی ژرف‌ساختی همه‌ی اطلاعات اولیه و اساسی مربوط به شخصیت‌ها، وقایع و زمینه‌هاست که دارای ترتیب زمانی بوده و بدون آن‌ها روایت خوش‌ساخت نیست» (تولان، ۱۳۸۶: ۳۱) و در مقابل، روایت روساختی است که از اطلاعات اولیه‌ی داستان بهره می‌گیرد و این اطلاعات خام و ساده را در هم می‌ریزد و زیر و رو می‌کند، سپس آن‌ها را به شکلی هنرمندانه و پرداخته، کنار هم قرار می‌دهد تا یک اثر ادبی شکل گیرد. از مطالب گفته شده می‌توان چنین نتیجه گرفت:

داستان = ژرف‌ساخت - چیستی

روایت = روساخت - چگونگی

در روایت‌شناسی کار پژوهش‌گر بررسی همین روساخت داستان یعنی روایت است. برای بررسی روایت سه سوت جادویی یا به سخن دیگر چگونگی آن، باید از پلات^۱ روایت سخن گفت. «در بعضی از داستان‌ها برای روایت پلاتی خاص ایجاد می‌شود تا بهانه‌ای برای روایت باشد. مثلاً در شروع داستان بوف کور، راوی روایت را به بهانه‌ی این که برای سایه‌اش می‌گوید آغاز می‌کند، یا در بعضی از داستان‌ها، داستان به بهانه‌ی نامه نوشتن به شخصی فرضی آغاز می‌شود... هدف ایجاد پلات روایت معمولاً این است که حقیقت‌مانندی برای روایت ایجاد گردد، یا آن که روایت هرچه بیش‌تر با موازین حقیقت‌مانند منطبق گردد» (خسروی، ۱۳۸۸: ۶۷). در این داستان نیز بهانه برای روایت، نوشته‌های میناست و کل داستان بر مبنای نوشته‌های مینا شکل می‌گیرد؛ به سخن دیگر دست‌نوشته‌های مینا دلیلی است برای نوشته شدن داستان. مینا

^۱ Plot

به قول مادر بزرگش چرت و پرت‌هایی می‌نویسد که داستان را شکل می‌دهد. از همان آغاز نشانه‌هایی آورده می‌شود که خواننده متوجه شود داستان، از دست نوشته‌های مینا تشکیل شده است. برای نمونه، در آغاز داستان، مینا به تاتا می‌گوید: «داشتم با خودم و این کاغذها حرف می‌زدم» (اکبرپور، ۱۳۸۷: ۸). هم‌چنین در مواردی دیگر مینا ناگهان خواننده را مورد خطاب قرار می‌دهد و با این شگرد او را نیز وارد ماجرا می‌کند. برای نمونه، وقتی مادر بزرگ از او می‌پرسد: «چیه ماه‌گل، داشتی با کی حرف می‌زدی؟» مینا پیش از پاسخ دادن به او برای آگاهی مخاطب توضیح می‌دهد: «تعجب نکنید. فقط مامان بزرگ مرا با این اسم صدا می‌کند. می‌گوید مینا او را یاد مورچه و گربه‌نوروزی و از این جور چیزها می‌اندازد.» و بعد در جواب مادر بزرگ می‌گوید:

«- داشتم چیزمیز می‌نوشتم مادر بزرگ.

- چرت و پرت یا درس و مشق

- چرت و پرت

- آهان» (همان، ۱۱).

مینا با گفت‌وگو با مخاطب، از طرفی او را درگیر ماجرا می‌کند و از دیگر سو به یاد خواننده می‌آورد که در حال خواندن نوشته‌های اوست، نه نوشته‌های راوی همه‌چیزدان! از دیگر عناصر اصلی روایت که نیکولایوا به آن اشاره می‌کند، پیرنگ یعنی روابط علی و معلولی حاکم میان وقایع داستان است. در سه سوت جادویی پیرنگ سیر خطی دارد؛ یعنی در روایت داستان توالی زمانی رعایت شده، اما پیرنگی نیست که بر اساس روال طبیعی، گره‌افکنی، کشمکش، تعلیق، نقطه‌ی اوج و گره‌گشایی خاصی داشته باشد. به سخن دیگر داستانی نیست که تمرکز آن بر طرح و پیرنگ و روابط علی و معلولی باشد بلکه نویسنده تمرکز خود را بر روی پلات بن‌مایه گذاشته است. در این داستان، چند جریان فرعی، متناسب با بن‌مایه، پیرنگ را تشکیل می‌دهند. از آن‌جا که پیرنگ این داستان کاملاً با بن‌مایه گره خورده و روشن شدن آن در گرو دریافت بن‌مایه است، در ادامه درباره‌ی بن‌مایه توضیحاتی آورده می‌شود.

بن‌مایه در ادبیات عبارت از درون‌مایه، تصویر خیال، اندیشه، عمل داستانی، موضوع، وضعیت و موقعیت، صحنه، فضا و رنگ یا کلمه و عبارتی است که در اثر ادبی واحد یا آثار ادبی مختلف تکرار می‌شود (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۲۷۶). بن‌مایه‌ی اصلی داستان سه‌سوت جادویی و کشمکش فکری شخصیت اصلی، ازدواج است و در جریان داستان

ماجرای ازدواج افراد مختلفی در زندگی او پیش می‌آید و او به گذر زمان با این کشمکش ذهنی کنار می‌آید و ازدواج پدر، مادر و حتی دوست خیالی‌اش را می‌پذیرد. مینا حتی در خواب و رؤیاهایش هم با قضیه‌ی ازدواج دست‌وپنجه نرم می‌کند و می‌پندارد که همه‌ی مشکلات زیر سر تاتا جلبکی است. او در هر شرایطی ناخواسته، پی‌درپی با ازدواج سروکار پیدا می‌کند.

مادرش می‌خواهد شوهر کند و پدرش در فکر زن گرفتن است. معلمش به موضوع ازدواج علاقه‌مند شده و می‌خواهد در این باره با مینا مشورت کند، پدربزرگش به زیبا خانم فکر می‌کند. حتی در اتوبوس و سرکلاس درس هم بحث ازدواج ره‌ایش نمی‌کند و شاگرد قدیمی خانم معلم برای دعوت از معلمش برای جشن عروسی به کلاس آن‌ها می‌آید و سرانجام موضوع ازدواج تاتا پیش می‌آید. موجود خیالی خودساخته‌اش نیز به فکر ازدواج می‌افتد و برایش خواستگار پیدا می‌شود.

جفت‌های داستان سه سوت جادویی از این قرارند:

مادر ↔ آقای فروردین

پدر ↔ خانم نقاش

تاتا ↔ توما

پدربزرگ ↔ زیبا خانم

خانم معلم ↔ آقای دامپزشک

شاگرد خانم معلم ↔ همسرش

مادربزرگ ↔ پدرزن آینده‌ی پدر مینا

ماجرای هریک از این جفت‌ها، در مسیر داستان یک جریان فرعی را شکل می‌دهد که با قرار گرفتنشان در کنار هم بن‌مایه‌ی ازدواج، پیوسته تکرار می‌شود و داستان شکل می‌گیرد. طرح این شخصیت‌های فرعی از سوی نویسنده هدف‌مند بوده و حضور هر یک در جریان داستان به قطعاتی می‌ماند که برای کامل شدن پیرنگ لازم‌اند.

مینا به دلیل جدایی پدر و مادر و تصمیم آن‌ها برای ازدواج مجدد، در خیال خود هر دو نفری را که می‌بیند به هم ربط می‌دهد و به ازدواج آن‌ها می‌اندیشد بدون این که حتماً موضوع ازدواج آن‌ها در میان باشد. نباید این نکته را از یاد برد که داستانی که در حال خواندن آن هستیم تنها دست‌نوشته‌های یک دختر نوجوان است که در خیالاتش وقایع را پر و بال می‌دهد و در این راه تاتا به او کمک می‌کند: «لعنت به تو، لعنت به تو

که مثل شلغم ازدواج‌های جورواجور سر راهم قرار می‌دهی تا به قول خودت سرد و گرم چشیده و دنیادیده بار بیایم» (اکبرپور، ۱۳۸۷: ۲۱) و یا: «این همه عروسی پشت سر هم ردیف کرده‌ای که من با ازدواج مامان و بابایم یک جوری کنار بیایم؟ فکر می‌کنی خر توی تورت خورده است؟ لعنت به...» (همان، ۲۳).

گویی این موجود جلبکی افراد داستان را دو تا دو تا جفت می‌کند تا مسأله‌ی ازدواج را در ذهن مینا پررنگ‌تر کند. تاتا تا جایی پیش می‌رود که می‌خواهد مادر بزرگ را هم با پدرزن آینده‌ی پدر مینا جفت کند که در این مرحله مینا جلوی او را می‌گیرد. شاید چون تنها همدم مینا مادر بزرگ است و اگر او هم ازدواج کند و به دنبال زندگی برود، دیگر هیچ کسی نیست که بی‌قید و شرط به مینا توجه کند و او را دوست بدارد. گفتنی دیگری که در این داستان دیده می‌شود و نیکولایوا در نظریه‌ی خود بر آن تأکید می‌ورزد، مسئله‌ی پیرنگ باز داستان است. «در این نوع داستان‌ها اغلب گره‌گشایی وجود ندارد و یا اگر داشته باشد چندان به چشم نمی‌آید. به سخن دیگر، نتیجه‌گیری قطعی وجود ندارد. در این داستان‌ها نویسنده می‌کوشد خود را در داستان پنهان کند تا داستان، چون زندگی عینی و بی‌طرفانه و ملموس جلوه کند» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۸۰). نیکولایوا به این نکته اشاره می‌کند که پیرنگ باز، از پیرنگ مورد نظر ارسطو که مبتنی بر وجود آغاز، میانه و پایان در داستان است و به عبارتی دیگر از پیرنگ «هنجار» فاصله می‌گیرد و به عنوان برشی از زندگی در داستان نمود پیدا می‌کند.

برخلاف بسیاری از منتقدان که این نکته را در ادبیات کودک ضعف داستان به شمار می‌آورند، نیکولایوا معتقد است «مانند دیگر گونه‌های ادبیات، ادبیات کودک نیز مجموعه‌ای از متن‌هایی نیست که با یک ترکیب‌بندی ثابت، یک بار و برای همیشه تعیین شده باشد» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۵۳) و با این سخنان از پیرنگ باز داستان‌های کودک جانب‌داری می‌کند.

در سه سوت جادویی نیز ما شاهد پیرنگ باز هستیم که شیوه‌ای نوین در ادبیات کودک به شمار می‌آید و از ویژگی‌های مثبت داستان است. گره‌گشایی این داستان، کنار آمدن مینا با کشمکش ذهنی‌اش یعنی ازدواج است که چندان به چشم نمی‌آید و با وجود این که هریک از شخصیت‌ها در پایان داستان به سرانجامی می‌رسند اما این موضوع در درجه‌ی اول اهمیت نیست. به طور کلی می‌توان گفت که طرح داستان بر

اساس مقطعی از زندگی یک نوجوان و متناسب با درگیری‌های ذهنی او شکل گرفته و هم‌چون برهه‌ای از زندگی، عینی و ملموس است.

بنابراین پیرنگ سه سوت جادویی آن‌چنان از پیرنگ‌های سنتی پیروی نمی‌کند که در آن‌ها با بروز حادثه‌ای خاص گره‌افکنی ایجاد می‌شود، بلکه در روند این داستان روال زندگی طبیعی پیموده می‌شود، همان روالی که دفو پایه‌گذار آن بود: «دفو با این کار مبتکر گرایشی نو و مهم در ادبیات داستانی شد. او پیرنگ را کاملاً تابع خاطرات زندگی‌نامه‌ای شخصی کرد و این کارش در رمان، حکم اعلام جسورانه‌ی اولویت تجربه‌ی فردی را داشت، درست همان‌طور که من می‌اندیشم، پس وجود دارم دکارت در فلسفه همین حکم را داشت» (دیوید لاج و...، ۱۳۸۶: ۲۰).

در این رمان نیز مینا به نوعی، خاطرات زندگی‌نامه‌ی شخصی خود را می‌نویسد و تجربیات فردیش را مطرح می‌کند که با وجود این‌که روابط علی و معلولی استخوان‌بندی آن را شکل می‌دهند اما پیرنگ، تا حدودی با پیرنگ‌های سنتی و اجزای آن متفاوت است. از مواردی که نیکولایوا به عنوان «یکی از عناصر تکرارشونده در داستان‌های کودکان از آن یاد می‌کند، جابه‌جایی عینی قهرمان داستان یا انتقال او به سرزمینی تازه و ناشناخته است که امکان کشف آزادانه‌ی جهان، بدون نظارت بزرگ‌سالان را برای وی فراهم می‌آورد. این عنصر برابر با عنصری است که پراپ در قصه‌های قومی غیب می‌نامدش» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۵۳).

در داستان اکبرپور نیز قهرمان داستان، مینا، به دنیای تازه و ناشناخته‌ی خیالات خود پا می‌گذارد و با ورود به این جهان خیالی برای مدتی از دنیای واقعی بزرگسالان غایب می‌شود و به کشف تازه‌ای دور از نگاه سرزنش‌گر بزرگسالان می‌رسد. کشف‌هایی که می‌تواند به کمک آن‌ها با مشکلات دنیای واقعی کنار بیاید و درگیری‌های ذهنی خود را حل کند.

درباره‌ی پایان‌بندی داستان، نیکولایوا پایان‌بندی ساختاری و پایان‌بندی روان‌شناختی داستان را از هم متمایز می‌داند و پایان‌بندی هماهنگ. (هم‌زمانی پایان‌بندی ساختاری و روان‌شناختی) را به داستان‌های سنتی کودک اختصاص می‌دهد و معتقد است داستان‌های معاصر کودک تا حدودی از پایان خوش فاصله گرفته و با روزه‌ای به آغازی تازه تمام می‌شوند. در پایان سه سوت جادویی نیز ما شاهد روزه هستیم. این مطلب درست است که از یک سو همه‌ی شخصیت‌های اطراف مینا، حتی خود تاتا

جلبکی ازدواج می‌کنند و پیرنگ داستان با خوبی و خوشی به پایان می‌رسد (پایان ساختاری) و از دیگر سو درگیری‌ها و کشمکش‌های درونی مینا با بن‌مایه‌ی اصلی داستان یعنی ازدواج حل می‌شود (پایان روان‌شناختی) اما نباید این نکته را از نظر دور داشت که پایان‌بندی را در ظاهر می‌توان پایان‌بندی هماهنگ دانست اما صرف‌نظر از جنبه‌های ظاهری درمی‌یابیم که این پایان‌بندی به کمک یک دریچه با شروعی تازه همراه است که امکان تفسیرهای گوناگون را برای ما فراهم می‌آورد. هیچ قطعیتی وجود ندارد که شخصیت اصلی داستان (مینا) در آینده بتواند با ازدواج تاتا، پدر و مادر خود کنار بیاید و ما نمی‌توانیم با قطعیت به این پرسش پاسخ دهیم که درگیری‌های ذهنی مینا برای همیشه حل شده است یا خیر؟ نیکولایوا این قطعی نبودن و سرگردانی مخاطب در داستان‌های معاصر را امری مثبت می‌داند و معتقد است «روزنه پایان‌بندی مناسب‌تری برای داستان‌های کودک است؛ زیرا شخصیت‌های کودک داستان همیشه در نیمه‌ی راه بلوغ رها می‌شوند و به تعبیری هرگز، همچون یک فرد، کاملاً بزرگ نمی‌شوند» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۵۵).

با وجود این‌که این ویژگی تا حدی به دگرگونی در پیرنگ داستان کمک کرده است و از جنبه‌ی ساختاری نوعی تازگی در پیرنگ داستان دیده می‌شود، اما این نوآوری نتوانسته در عناصر دیگر مانند شیوه‌های شخصیت‌پردازی، لحن، فضاسازی و... به خوبی درهم آمیخته شود و داستانی بی‌کم و کاست پدید آید.

۴. شخصیت‌پردازی

برخلاف داستان‌های سنتی که معمولاً حادثه‌محور بودند و تأکید اصلی نویسنده در آن‌ها بر وقایع و رویدادها بود، در بیش‌تر داستان‌های مدرن کودک شخصیت‌ها نقش محوری دارند. در این داستان‌ها نویسنده می‌کوشد تا شخصیت‌هایی را بیافریند که عقاید، باورها و ویژگی‌های خاصی دارند. با توجه به این‌که در ساختار روایی، پیرنگ داستان و شخصیت‌ها ارتباط تنگاتنگی دارند، آفرینش چنین شخصیت‌هایی به پیش‌برد پیرنگ داستان نیز کمک می‌کند.

نیکولایوا برای تحلیل شخصیت‌های داستان از منظر روایت‌شناسی پرسش‌هایی را مطرح می‌کند؛ پرسش‌هایی مانند این که «نویسندگان شخصیت‌ها را چگونه می‌سازند؟»، «شخصیت‌ها چگونه به خواننده نشان داده می‌شوند؟» پاسخ به این پرسش‌ها می‌تواند

نگرش تازه‌ای را در مخاطب بیافریند. کار روایت‌شناس پرداختن به این مسأله است که آیا شخصیت‌پردازی در داستان مورد بحث، درونی است یا بیرونی؟ نویسنده از چه شگردهایی برای شناساندن شخصیت به مخاطب استفاده کرده؟ توصیف بیرونی، گزاره‌های روایی، کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت، رابطه با دیگر شخصیت‌ها، گفت‌وگو، نقل سخن مستقیم و یا بازنمایی ذهنی؟

۴-۱ شخصیت مینا در داستان سه سوت جادویی

تصویری که اکبرپور از شخصیت مینا به مخاطب ارائه می‌دهد تصویر دختری است یازده یا دوازده ساله که در دوره‌ی گذار از کودکی به نوجوانی است. جدای از ویژگی‌های فردی نوجوانان در این دوره که بسیاری از ویژگی‌ها در آن‌ها مشترک است؛ برای نمونه، آن‌ها آرام آرام از تفکر حسی دور می‌شوند و به مرحله‌ی تفکر منطقی گام می‌گذارند. در این مرحله آن‌ها برای ورود به زندگی اجتماعی آماده می‌شوند اما با وجود تمرین اجتماعی شدن، در این سن گاه نوجوانان به گوشه‌گیری و درون‌نگری روی می‌آورند. آنان زودرنج، حساس و تشخص طلب هستند و می‌خواهند به رسمیت شناخته شوند تا از وابستگی به بزرگ‌سالان رها باشند.

شاید بتوان گفت یکی از ویژگی‌های این دوره خیال‌گرایی است که در این داستان به خوبی نمود یافته است؛ نوجوان به دنیای خیال و تخیل روی می‌آورد و آن‌چه را در عالم واقع دست‌یافتنی نیست، در عالم خیال می‌جوید (ر. ک. قزل‌ایاغ، ۱۳۸۶: ۱۲-۱۶). مطالب پیش‌گفته درباره‌ی شخصیت مینا، بیش‌تر در حوزه‌ی دانش روان‌شناختی است. در این مقاله تأکید بیش‌تر بر نظریه‌ی روایت است و نگارندگان در نظر دارند به این پرسش پاسخ دهند که نویسنده از چه شگردهایی بهره‌جسته تا مخاطب در ذهن خود، شخصیتی با ویژگی‌های روان‌شناختی یادشده بیافریند. راه‌کارهایی که اکبرپور در این داستان برای شناساندن شخصیت مینا به مخاطب از آن‌ها بهره‌جسته، عبارتند از:

- مکالمه و گفت‌وگو میان شخصیت‌ها؛

- نقل سخن مستقیم شخصیت و توصیف‌ها و اندیشه‌های او درباره‌ی خودش؛

- کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت در مقابل شخصیت‌های دیگر.

گفتیم که یکی از ویژگی‌های مینا خیال‌گرایی است. تاتای خیالی با راه‌کارهای خود به زندگی مینا جهت می‌دهد و او را از غم و غصه می‌رهاند. نویسنده در داستان به

کمک مکالمه و گفت‌وگو به خیالی بودن تاتا اشاره می‌کند: «مینا: عوضی مسخره تو که اصلا یک موجود واقعی نیستی. تاتا: ولی تو یک موجود واقعی مسخره هستی» (اکبرپور، ۱۳۸۷: ۲۳).

از دیگر شگردهای شخصیت‌پردازی نقل سخن مستقیم و توصیف شخصیت داستان درباره‌ی خودش است که گاهی بسیار مشکل‌زا است. صحنه‌ی نخست داستان اکبرپور با توصیف مینا و سخن مستقیم از وضعیت خودش شروع می‌شود؛ وضعیت او پیش از آشنایی با تاتا و پس از آن.

«به قول تاتا جلبکی آدم باید خر باشد که به جای این همه خوردنی، فقط غصه بخورد. البته تا وقتی چپ و راست غصه می‌خوردم فکر می‌کردم آدم مهمی هستم ولی هیچ‌کس مرا درک نمی‌کرد. از مردم بدم می‌آمد که آدم ناراحتی مثل من را تحویل نمی‌گرفتند و محل سگ نمی‌گذاشتند. لحظه‌هایی که اشک مثل دانه‌های مروارید از توی چشم‌هایم می‌جوشید، قند توی دلم آب می‌شد تا بلند شوم و بروم روبه‌روی آینه. یک دل سیر هم وقتی خودم را می‌دیدم گریه می‌کردم. اشک شره می‌کرد و از کنار دماغم به طرف لب‌هایم می‌آمد. با خودم می‌گفتم: هیچ‌کس مثل من گریه نمی‌کند و از حرف خودم هم گریه‌ام می‌گرفت. حالا همه چیز برعکس شده است. بعضی وقت‌ها آن قدر سرحالم که غم و غصه‌های واقعی هم فقط برای لحظه‌ای جلوی چشمم می‌آیند و بعد مثل حباب‌های کف صابون په په می‌ترکند و می‌روند هوا» (اکبرپور، ۱۳۸۷: ۱).

«از آن‌جایی که سخن مستقیمی که از زبان خود شخصیت ادا می‌شود، آن‌چه می‌گوید و چگونگی گفتنش، آن شخصیت را بی‌هیچ واسطه‌ای به ما می‌شناساند، ممکن است چنین پنداشته شود که این شیوه ساده‌ترین و روشن‌ترین راه شخصیت‌پردازی است اما در ادبیات کودک، نقل سخن مستقیم بیش‌تر برای پیش‌برد پیرنگ به کار می‌رود، نه همچون شگردی در شخصیت‌پردازی. به جز این باید یک بار دیگر به جنبه‌ی آموزگارمآبانه‌ای که در رابطه‌ی میان بعد روایی و نقل سخن مستقیم، خود را نشان می‌دهد توجه کنیم» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۶۵). توصیف‌های مینا از خود افزون بر کمک به شخصیت‌پردازی، در پیش‌برد پیرنگ نیز مؤثر است. اما درباره‌ی جنبه‌ی آموزگارمآبانه و آموزشی نقل سخن مستقیم، که نیکولایوا آن را مطرح می‌کند، به نظر می‌رسد در این داستان تا اندازه‌ای این مشکل به کمک پلات روایت حل شده است. این داستان دست‌نوشته‌های مینا است و مینا مانند یک نویسنده سخنان مستقیم خود را

برای مخاطب فرضی یا همان خواننده‌ی نهفته می‌نویسد، نه این‌که خطاب به یک فرد واقعی مستقیماً از خود سخن بگوید.

از دیگر ویژگی‌های مینا گوشه‌گیری است. مخاطب از این ویژگی نیز به کمک توصیف‌های مینا از حال و روز خودش قبل و بعد از آشنایی با تاتا آشنا می‌شود. «حالا به جای غصه خوردن و کز کردن گوشه‌ی اتاق یا حیاط مدرسه سه تا سوت جادویی می‌زنم. تاتا یادم داد که نوک زبانم را بچسبانم به پشت دندان‌های جلویی‌ام و انگشت کوچکم را بگذارم توی دهانم. معرکه است. آخرین فیشه‌ی سوت سوم را که بزنی، دنیا رنگی و گل‌منگولی می‌شود. حباب‌های رنگی توی هوا چرخ می‌خورند. بوی گل همه‌جا پخش می‌شود و چند تا بلبل راست راستکی برایت آواز می‌خوانند» (اکبرپور، ۱۳۸۷: ۹).

مینا شخصیتی خجالتی دارد. او نمی‌تواند حرف‌هایی را که در دل دارد، بر زبان بیاورد. این مسأله شاید علاوه بر خجالتی بودن به دلیل نداشتن اعتماد به نفس یا برای پذیرفته شدن نزد دیگران نیز باشد؛ خجالتی بودن و نداشتن اعتماد به نفس وی به وسیله‌ی کنش‌ها و واکنش‌های او در برابر شخصیت‌های دیگر مشخص می‌شود که به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌شود؛ برای نمونه، در میانه‌ی ماجرای داستان آقای فروردین، ناپدیری آینده‌اش، به او می‌گوید: «حالا که از شعر خوشت آمد دفعه‌ی بعد شعری هم برای خودت می‌سرایم» (همان، ۳۹) و بعد مینا در خیال خود می‌گوید: «اگر می‌توانستم و این زبان لعنتی به اختیار خودم توی دهانم می‌چرخید، می‌گفتم برای عمه‌ات شعر بگو آقای بشکه. همین که برای مامانم شعر می‌گویی برای هفت پشتمان بس است. در عوض گفتم: وای چقدر جالب. حتماً ذوق زده می‌شوم» (همان، ۳۹ و ۴۰).

در قسمتی دیگر مادر بزرگ به او می‌گوید: «دختره‌ی فش‌فشی تو چه کارت به این چیزها. اصلاً می‌دانی روزنامه چند بخش است؟... می‌خواستم بگویم اگر راست می‌گویی خودت بگو چند بخش است ولی به جایش سریع گفتم: هر چه شما بفرمایید» (همان، ۱۳۸۷: ۵۴).

مینا در میانه‌های داستان دلیل این که نمی‌تواند حرف‌هایش را به زبان بیاورد، می‌گوید. در قسمتی از داستان که به جای حرف‌های زیادی که در دل دارد تا به خانم معلم بزند با خود می‌گوید: «البته فقط حتماً حتماً را به او می‌گویم و بقیه‌اش را توی دلم می‌گویم. برای آدم بی‌عرضه‌ای که توی تنم مثل خرس خوابیده است و هرچه جرأت

نکنم یا رویم نشود به کسی بگویم به او می‌گویم. به خود احمقم. یک کشف، من برای گفتن حرف‌های واقعی‌ام بیش‌تر خجالت می‌کشم تا این که از کسی بترسم» (همان، ۱۳۸۷: ۷۰-۷۱).

۲-۴. شخصیت تاتا جلبکی

یکی از مهم‌ترین عناصر در ادبیات کودک امروز جهان فانتزی است که با وهم و خیال در ارتباط است. پرداخت شخصیت‌های فانتزی در داستان‌های ادبیات کودک و نوجوان یکی از راه‌کارهایی است که نویسندگان برای جذب کودکان، سرگرمی آن‌ها و در کنار آن برای آشنایی آنان با دنیای واقعی خلق می‌کنند.

اکبرپور در داستان سه سوت جادویی با پرداخت یک شخصیت فانتزی در ذهن مینا، به اثر خود جذابیت بیش‌تری بخشیده است. نوجوان ایده‌آل‌های خود را در دنیای واقعی نمی‌یابد، بنابراین به خیال پناه می‌برد و شخصیت تاتا جلبکی، یعنی یک فانتزی خیالی را می‌آفریند. شخصیتی که او را به شاد بودن و رها کردن غم و غصه تشویق می‌کند. جهان مینا، جهانی واقعی است که شخصیتی فراواقعی در آن نفوذ کرده و مشکلات جهان واقعی را از میان می‌برد.

داستان مینا و تاتا علاوه بر این که وسیله‌ای می‌شود برای سرگرم کردن مخاطبان، آن‌ها را با یکی از مقوله‌های اجتماعی یعنی ازدواج و ویژگی‌های آن آشنا می‌کند. هم‌چنین به طور غیرمستقیم شاد بودن و لذت بردن از زندگی زیر هر شرایطی را به مخاطبان می‌آموزد. این آموزش غیرمستقیم، تأثیری به مراتب بیش‌تر از پند و نصیحت‌های مستقیم دارد.

شخصیت تاتا در خلال توصیف‌های مینا از او، رفتارها و کردارهایش و هم‌چنین از طریق دیالوگ‌ها و گفت و گوهای میان او و مینا شناخته می‌شود. در ادامه به گفت‌وگوی مینا با تاتا و سپس توصیف بیرونی تاتا به وسیله‌ی مینا اشاره می‌شود.

«- با من کاری داشتی؟- نه تاتای عزیزم، نه تاتای خوشگلم. - هیچ وقت دروغ نگو مینا. راست می‌گوید خوشگل موشگل نیست ولی فکر نمی‌کنم کسی پیدا شود که از کرک‌های نرم و بامزه‌ی بالای پیشانی و ابروهایش خوشش نیاید و وقتی حرف‌های قلمبه سلمبه می‌زند به دم دراز و پنجه‌ی کوچولوش نگاه نکند و کمی کیف نکند. تازه اگر روز باشد که رنگ سبز کرک‌ها زیر نور خورشید می‌شود هزار تا رنگ» (همان، ۱۳۸۷: ۸).

همه‌چیز در دنیای واقعی یادآور تاتا در ذهن میناست. نقاشی‌های خانم نقاش از تاتا، شباهت اسمی تینا و نینا با اسم تاتا و حتی شباهت اسمی خود مینا با تاتا در داستان قابل توجه است. در واقع تاتا در ذهن مینا نماد آن چیزی است که مینا دوست دارد باشد؛ به سخن دیگر، ایده‌آل‌های ذهنی مینا در تاتا خلاصه می‌شود. در پایان داستان، مینا با خانم نقاشی روبه‌رو می‌شود که قرار است زن آینده‌ی پدر او بشود. در همه‌ی نقاشی‌های او تصویر نانا در حالت‌های مختلف دیده می‌شود و این تصویرها که از دریچه‌ی چشم مینا دیده و گزارش می‌شوند همه و همه تاتا را به یاد او می‌آورد. نکته‌ی جالب این که خانم نقاش تصویر مینا را می‌کشد و زمانی که مینا می‌خواهد آن نقاشی را به پدرش نشان دهد و در هنگام باز کردن نقاشی، متوجه می‌شود که تصویر تاتا بر بوم نقاشی شده و نه خودش. خیالات مینا در این بخش، به اوج خود می‌رسد. مینا آن‌قدر در خیالاتش غرق شده که با این خیالات، (تاتای خیالی) یکی می‌شود.

پیش از این گفته شد که یکی از مزیت‌های استفاده از فانتزی در ادبیات کودکان جنبه‌های تربیتی و اخلاقی است. این شخصیت و به طور کلی این داستان به کودکان و نوجوانانی که پدر و مادرشان از هم جدا شده‌اند بسیار کمک می‌کند؛ معمولاً بچه‌های طلاق، با جدایی پدر و مادرشان ضربه‌های روانی و عاطفی جبران‌ناپذیری می‌بینند. این داستان به آن‌ها کمک می‌کند تا واقعیت‌ها را دریابند و با جدایی پدر و مادرشان کنار بیایند و این واقعیت را بپذیرند که بعد از جدایی، پدر و مادر می‌توانند با فردی دیگر ازدواج و زندگی جدیدی را شروع کنند.

این همان معصومیت و تجربه‌ای است که بلیک از آن سخن گفته است. «بلیک معصومیت و تجربه را دو نیروی هم‌ستیزی دانست که هم در درون فرد حضور دارند و هم به نوعی در برخورد فرد و محیط رخ می‌نماید. به تعبیر وی در این ستیز، معصومیت از تجربه گذشته، آن را جذب نموده و به حالت تازه‌ای از معصومیت - معصومیت نظام‌دار - می‌رسد» (خسرونژاد، ۱۳۸۲: ۵۲).

کودک با معصومیتی که در او نهادینه شده با اجتماع و امور واقعی روبه‌رو می‌شود. هضم و درک بسیاری از امور اجتماعی برای او سخت است، اما او برای زندگی در این دنیای واقعی و ناشناخته باید روابط اجتماعی و واقعیت‌های تلخ و ناخوشایند زندگی را تجربه کند و پس از تجربه کردن این واقعیت‌هاست که به معصومیتی نظام‌دار می‌رسد.

«بلیک یکی از عناصر اصلی معصومیت را تخیل دانست که در اعتقاد او سرچشمه الهام و آفرینش است» (همان، ۵۱).

مینای داستان سه سوت جادویی نیز برای گذر از معصومیت به تجربه از تخیل بهره می‌گیرد و با کمک موجودی خیالی، دنیای واقعی را تجربه می‌کند و در پایان به شخصیتی تبدیل می‌شود که قابلیت پذیرش واقعیت را دارد و این همان معصومیت نظام‌دار است.

در پایان این مبحث باید چند نکته را یادآور شد؛ نخست این‌که باید به عنصر دیگری که در شخصیت‌پردازی نقش برجسته‌ای دارد و سخن گفتن از آن ضروری می‌نماید یعنی لحن شخصیت‌ها نیز توجه کرد. لحن با موضوع، درون‌مایه و بن‌مایه‌ی داستان ارتباط مستقیم دارد و گاهی لحن قوی ضعف‌های موضوع و درون‌مایه را جبران می‌کند. لحن داستان سه سوت جادویی لحنی طنزآمیز است که با بن‌مایه‌ی اصلی اثر یعنی ازدواج به گونه‌ای ارتباط دارد.

ازدواج و طلاق از امور اجتماعی مربوط به بزرگسالان است که ممکن است کودکان و نوجوانان با آن درگیر شوند. بچه‌ها روحیه‌ای شاد دارند و دوست دارند مدام با خنده و شادی سر و کار داشته باشند تا مسائل جدی زندگی بزرگ‌ترها مانند ازدواج و طلاق. بنابراین کتاب‌های طنز برای بچه‌ها جذاب‌تر و خواندنی‌ترند و می‌توان در خلال خنده و شوخی در این گونه کتاب‌ها مسائل و وقایعی با محتوای پیچیده‌تر را مطرح کرد.

اکبرپور در این داستان تا حدی این موضوع را رعایت کرده و واقعیت‌های زندگی را با لحنی طنزآمیز به کودکان و نوجوانان ارائه داده است و به مشکلات ساده و در عین حال مهمی پرداخته که در ارتباط بین شخصیت‌ها در دنیای واقعی پیش می‌آید و به این شیوه ازدواج را که موضوعی معقول و جدی در زندگی بزرگسالان است برای کودکان و نوجوانان ملموس کرده است.

همه‌ی شخصیت‌های سه سوت جادویی، لحنی آمیخته به طنز و شوخی دارند و حتی در وقایع داستان نیز این طنز کاملاً مشهود است.

نویسنده حتی در تشبیه‌هایی که در داستان به کار برده نیز روحیه‌ی طنزپردازی خود را فراموش نکرده است. به مواردی از این دست اشاره می‌شود:

- «گنجشک» روی اسکلت آهنی بلندی نشسته که معلوم نیست کی می‌خواهند سیمان و آجر توی حلقش بریزند» (اکبرپور، ۱۳۸۷: ۲۲).
- «بچه‌ها» مثل ببرهای گرسنه از ساندویچ‌های خود گاز می‌گرفتند» (همان، ۹).
- «کتلت مثل بچه گنجشک مرده‌ای روی دستم مانده بود» (همان، ۱۰).
- «انباری و دست‌شویی» گاهی مثل قصرهای جادوگران توی قصه‌ها می‌شوند و گاهی به شکل چند کپه‌ی خاک توی بیابان‌ها» (همان، ۴۱ و ۴۲).
- نویسنده کوشیده در سراسر داستان «لحن» یک‌نواخت و ثابت بماند، چه در متن داستان و چه در گفت‌وگوها. «در اغلب داستان‌های موفقی که به شیوه‌ی زاویه‌ی دید اول شخص روایت می‌شود، این یک‌پارچگی و ثبات لحن میان متن داستان و گفت‌وگوی شخصیت‌های داستان ضروری به نظر می‌رسد» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۵۲۵).
- با وجود این مزیت‌ها نباید این نکته را از نظر دور داشت که با این که در این رمان لحنی شاد و طنزآمیز هم بر متن داستان و هم بر گفت‌وگوها سایه گسترده و باعث می‌شود که داستان در فضایی نشاط‌آور پیش رود، اما با وجود این یک‌پارچگی، نباید از کارکرد اصلی لحن، به عنوان عامل خصوصیات فردی، غافل شد.
- لحن هر یک از شخصیت‌های داستان و شیوه‌ی به کارگیری واژگان از سوی آن‌ها باید متناسب با شخصیت، سن و سال، ویژگی‌های فرهنگی، اخلاقی و روانی آن‌ها باشد. به سخن دیگر «شخصیت‌های داستانی می‌بایست در موقعیت‌های متفاوت، بر حسب شخصیت خود لحنی درخور خود داشته باشند» (مندنی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۴۶).
- در این داستان همه‌ی شخصیت‌ها به طور هماهنگ لحنی طنزآمیز دارند اما به نظر می‌رسد که لحن آن‌ها آن قدر شبیه به هم شده که هیچ تفاوتی میان دیالوگ‌های شخصیتی مانند مینا که نوجوانی کم سن و سال است با مادر بزرگ یا معلمش که بزرگ‌سالند نباشد.
- برای دریافت این نکته به برخی از جمله‌های داستان که از سوی شخصیت‌های مختلف گفته شده اشاره می‌شود:
- مینا: «به قول تاتا جلبکی آدم باید خر باشد که به جای این همه خوردنی فقط غصه بخورد» (اکبرپور، ۱۳۸۷: ۷).
- «مرا تحویل نمی‌گرفتند و محل سگ نمی‌گذاشتند» (همان، ۷).
- مادر بزرگ: «چه آدم خری می‌خواهد مادر تو را بگیرد؟» (همان، ۱۳).

- «بلانسبت من خر خودتی ماه‌گل، تو یک دوست ناباب و بی اصل و نسب پیدا کرده‌ای» (همان، ۱۸).

- «خر نشو ماه گل، بیا این‌جا» (همان، ۱۹).

معلم: «بچه‌های گلم خفه» (همان، ۲۰).

- «بچه‌های گلم لطفاً بروید گم شوید» (همان، ۶۹)

خاله نگین: «خواهر جان بیش‌تر مواظبش باش. بچه‌های این دوره اندازه‌ی اسب هم عقل و فهم ندارند» (همان، ۹۸).

همه‌ی این جمله‌ها شبیه هم هستند و به گفته‌ی مندنی‌پور، کلمات به کار گرفته شده به اندازه‌ی دهان شخصیت‌ها نیست (مندنی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۴۱). بنابراین، اگر همه‌ی این جمله‌ها از زبان مینا و یا مادر بزرگ مطرح می‌شد، هیچ فرقی نداشت. درست است که «آقای مشخصات فردی از طرف نویسنده امری ناخودآگاه بوده و نویسنده امکان گریز کامل از لحن خود را ندارد» (خسروی، ۱۳۸۸: ۹۴)، اما نویسنده موظف است تا آن‌جایی که ممکن است لحن فردی خود را کم‌رنگ کند.

یکی از نقاط ضعف در این داستان این است که لحن نویسنده در متن و دیالوگ‌ها کاملاً محسوس است و به نظر می‌رسد نویسنده به خوبی نتوانسته از نفوذ و تأثیر صدای خودش در طول داستان رها شود و به آسانی می‌توان لحن موجود در این داستان را در داستانی مانند *من نوکر بابام نیستم*، یافت که ویژگی مثبتی برای نویسنده به شمار نمی‌رود. از نظر مندنی‌پور چنین دقت‌هایی از سوی نویسنده خاتم‌کاری داستان را به اوج می‌رساند (مندنی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۴۶) و شاید بتوان گفت که یکی از اشکال‌های کار اکبرپور در این داستان، این است که در ظرایف پرداخت لحن شخصیت‌ها نتوانسته سنجیدگی لازم و شایسته را به کار ببرد و همین موضوع از انسجام داستان می‌کاهد.

از دیگر نقاط ضعف این داستان، حضور شخصیت‌های اضافی است. در داستان شخصیت‌هایی دیده می‌شوند که بود و نبودشان هیچ تفاوتی در روند داستان پدید نمی‌آورد. دوقلوهای آقای فروردین از جمله این شخصیت‌ها هستند که نام یکی از فصل‌های کتاب را هم به خود اختصاص داده‌اند. این دوقلوها حاصل ازدواج اول آقای فروردین هستند. مینا در عروسی مادرش و آقای فروردین با آن‌ها آشنا می‌شود. اگر صحنه‌ی دیدار مینا با دوقلوها از داستان حذف شود هیچ اتفاقی نمی‌افتد و به نظر می‌رسد وجود این دو شخصیت در طرح داستان بی‌اهمیت است. تنها مینا به دلیل اسم

آن‌ها. (یعنی تینا و نینا) به یاد تاتا می‌افتد که این موضوع هم نمی‌تواند اهمیتی داشته باشد.

رابرت اسکولز پیشنهاد می‌دهد: «شخصیت‌ها یا رخ دادهایی را که به ظاهر هیچ کمکی به طرح یا حرکت نمی‌کنند به دقت به خاطر بسپارید. این توصیه‌ی منفی راهی است برای حرکت از طرح به سوی معنای یک داستان. بیش‌تر وقت‌ها عناصری که در طرح اهمیت ندارند از لحاظ درون‌مایه اهمیتی به سزا دارند» (اسکولز، ۱۳۸۷: ۱۸). اما برخلاف نظر اسکولز، حضور دوقلوها در داستان نه به گسترش طرح و عمل داستانی می‌انجامد و نه از نظر درون‌مایه اهمیت دارد و حضور این دو شخصیت که نویسنده حتی آن‌ها را به خوبی هم پردازش نکرده است کمکی به طرح و پیرنگ داستان نمی‌کند.

با وجود ضعف‌ها و کاستی‌های یاد شده، ویژگی‌های ارزشمندی نیز در این داستان دیده می‌شود از جمله این که شخصیت اصلی داستان سه سوت جادویی یک دختر بچه است. متأسفانه در ادبیات کودک و مخصوصاً در حوزه‌ی طنز، دختر بچه‌ها کم‌تر حضور دارند و بیش‌تر شخصیت‌های پسر در موقعیت‌های طنزآلود قرار می‌گیرند. اکبرپور از جمله کسانی است که در داستان‌هایش علاوه بر توجه به جنس مذکر، به دختر بچه‌ها هم اجازه‌ی ظهور می‌دهد. شخصیت داستان‌های او علاوه بر این داستان، در داستان‌های دیگری مانند دختری ساکت با پرنده‌های شلوغ و قطار آن شب نیز، دختر هستند.

۵. چشم‌انداز

بی‌شک چشم‌انداز یا همان زاویه‌ی دید اساسی‌ترین و مهم‌ترین عنصر روایت است که اگر درست و به‌جا استفاده شود، می‌تواند داستان را به یک شاه‌کار ادبی تبدیل کند و برعکس اگر در به‌کارگیری آن اشتباهی رخ دهد موجب تضعیف داستان می‌شود و قدرت تاثیر و نفوذ در مخاطب را از دست می‌دهد.

پرسش‌هایی که می‌توان برای بررسی زاویه‌ی دید داستان مطرح کرد از این قرارند: داستان به چه شیوه‌ای روایت شده؟ آیا در آن از زاویه‌ی دید شخصی (اول شخص) استفاده شده یا از زاویه‌ی دید غیرشخصی (سوم شخص)؟ شخصیت کانون‌ساز چه کسی است یا چه کسی وقایع و حوادث داستان را می‌بیند؟ روایت‌گر داستان کیست یا به عبارت دیگر چه کسی در داستان صحبت می‌کند؟ تفاوت صدای راوی و زاویه‌ی دید

در این داستان چگونه است؟ آیا راوی بزرگسال توانسته از شر صدای خود رها شود و از زاویه‌ی دید یک کودک روایت کند؟

نخستین مسئله‌ای که نیکولایوا در نظریه‌ی خود درباره‌ی زاویه‌ی دید مطرح می‌کند تفاوت میان صدای راوی و زاویه‌ی دید است. «صدا و زاویه دید داستان حتماً یکی نیستند و در واقع، در ادبیات کودک کم‌تر یکی هستند؛ زیرا صدای راوی از آن یک بزرگسال است ولی زاویه‌ی دید به یک کودک تعلق دارد. روایت‌شناسی ما را وامی‌دارد تا میان آن که سخن می‌گوید (راوی) و آن‌که می‌بیند (شخصیت کانون‌ساز یا تمرکزکننده) و آن‌که دیده می‌شود (شخصیت کانونی شده یا مورد تمرکز) تفاوت بگذاریم» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۶۸).

تولان در همین ارتباط مشکل همیشگی زاویه‌ی دید را در دو بعد متمایز می‌داند: کانون‌سازی و روایت‌گری. پرسش اساسی که در کانون‌سازی مطرح می‌شود این است که چه کسی می‌بیند و در روایت‌گری این سوال مطرح است که چه کسی صحبت می‌کند؟ (ر.ک. تولان، ۱۳۸۶: ۱۰۹).

در داستان مورد بحث، شخصیت کانون‌ساز مینا است که همه‌ی وقایع داستان از دریچه‌ی چشم او دیده و به مخاطب شناسانده می‌شود. اما صدای راوی از آن نویسنده‌ی بزرگسال است که کوشیده پنهان شود و در حد فهم و اندیشه‌های مینا و از زبان او سخن بگوید.

در نگاه نخست، راوی این رمان کوتاه که با زاویه‌ی دید اول شخص یا من راوی نوشته شده نوجوانی است که وقایع داستان و اعمال و رفتار خود و اطرافیانش را نوشته است. اما نه آن حوادث و وقایعی که در عالم واقع اتفاق می‌افتد، بلکه او مسایلی که در ذهن و خیالاتش می‌گذرد، مطرح می‌سازد و در واقع خیال‌بافی‌های خود را نقل می‌کند. این راوی نه یک راوی ساده‌لوح است که «وقایع را بدون شناخت و درک آن‌چه واقعاً می‌گذرد روایت کند» (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۱۶۸) و نه حتی یک راوی غیرقابل اعتماد «که ممکن است به علت نادانی، حماقت و تعصب، درستی وقایع را درنیابد و گزارش اشتباه‌آمیزی از آن‌ها به دست دهد» (همان، ۱۶۹)، بلکه راوی نوجوانی است که چون آن‌چه را می‌خواسته در عالم واقع نیافته و هم‌چنین برای کنار آمدن با مشکلاتش به عالم خیال پناه برده و با پیوند زدن خیال با واقعیت، از رخ‌دادهایی خیالی که در بستری از واقعیت اتفاق افتاده است سخن می‌گوید.

دوباره باز می‌گردیم به مسئله‌ی صدای راوی. درست است که در ظاهر راوی داستان مینا است، اما در پشت این راوی کودک، راوی بزرگسال پنهان شده که در طول روایت صدای او شنیده می‌شود. «اگر راوی داستان را به خوبی تعریف کند، ممکن است این سؤال برای خواننده مطرح شود که چطور مثلاً پسر بچه‌ی ساده‌ای یا مثلاً مهندسی یا هر کس دیگری که راوی داستان است، چنین خوب از عهده‌ی بازگویی داستان برمی‌آید. چنین سؤالی ممکن است در ذهن بعضی از خوانندگان موجب تضعیف اعتبار داستان شود» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۳۹۰).

اگر بپذیریم که رمان سه سوت جادویی به دست مینا، یعنی شخصیت اصلی داستان که نوجوانی کم سن و سال است، نوشته شده و ردپای نویسنده در داستان محو و ناپدید شده است؛ قطعاً از قدرت سخنوری و خلاقیت این نوجوان تعجب خواهیم کرد. این که یک نوجوان وقایع را به این خوبی چفت و بست دهد و با مهارت فراوان، واژه‌ها و جمله‌ها را انتخاب کند و به کار ببرد، بی‌شک مخاطب را شگفت‌زده خواهد کرد.

نیکولایووا با تأکید بر لزوم انتقال ذهنیات کودک از سوی نویسنده‌ی بزرگسال، به این نکته‌ی بسیار مهم اشاره می‌کند که «کوشش در انتقال مستقیم جریان فکر کودک در کتاب کودکان، ممکن است به شکستی هنری بینجامد. همان‌گونه که کودکان در زندگی روزمره‌ی خود برای زنده ماندن نیازمند کمک بزرگسالان هستند، وجود راوی بزرگسال برای دست‌کم اندکی راهنمایی کودکان نیز از الزامات بوطیقای داستان‌نویسی برای کودک به شمار می‌آید» (نیکولایووا، ۱۳۸۷: ۵۷۲). از سخنان نیکولایووا می‌توان این‌طور نتیجه گرفت که میان کودک و نویسنده‌ی بزرگسال یک نیاز دوسویه برقرار است؛ از طرفی نویسنده‌ی بزرگسال برای نوشتن داستان کودک باید چنین وانمود کند که به اندازه‌ی فهم شخصیت کودک و متناسب بامعصوم بودن و ناآگاه بودن او سخن می‌گوید و بنابراین باید دیدگاه‌ها و اندیشه‌های خود را به اندازه‌ی تفکرات کودک کوچک کند، و از دیگرسو کودک مهارت‌های شناختی و کلامی لازم برای بیان عواطف خود را ندارد، در حالی که نویسنده‌ی بزرگسال عواطف او را به راحتی به کلام درمی‌آورد و در این زمینه می‌تواند به کودک کمک کند.

پیش از این به این نکته اشاره شد که در این داستان از زاویه‌ی دید اول شخص استفاده شده است. از روشن‌ترین مزایای استفاده از راوی اول شخص در رمان‌های

کودک و نوجوان این است که سبب می‌شود تا صمیمیت بیش‌تری میان مخاطب و راوی پدید آید و مخاطب با راوی داستان و رخ‌دادهایی که برای او اتفاق می‌افتد، هم‌حسی بیش‌تری داشته باشد. اما با وجود این کارکرد زاویه‌ی دید اول شخص یا به سخن دیگر زاویه‌ی دید درونی که در ظاهر باید به حقیقت‌مانندی داستان کمک‌کند. برخی از رخ‌دادهای با منطق داستانی یا حقیقت‌مانندی داستان در تناقض است و بسیاری از وقایع در جریان داستان از جنس رخ‌دادهایی نیست که در دنیای واقعی با آن‌ها مواجهیم. برای نمونه نامه‌هایی که در جواب آگهی پدر مینا در روزنامه، به او ارسال می‌شود که در دنیای واقعی ناممکن به نظر می‌رسد. این که کسی در جواب آگهی ازدواج، نامه بنویسد و اولین خواسته‌هایش از شوهر آینده‌اش خانه، ماشین و جواهرات باشد و یا کسی در چنین نامه‌ای از اختلالات خوابی خود صحبت کند و یا فردی دیگر از این که رابطه‌ی خوبی با آب، حمام و این چیزها ندارد و اگر مجبور نشود ماهی یک بار هم به حمام نمی‌رود سخن بگوید، کمی منطقی جلوه نمی‌کند.

و یا در نامه‌ای که معلم برای تشکر از مینا به او می‌نویسد قدری غلو دیده می‌شود؛ زیرا در عالم واقع معمولاً هیچ معلمی برای سپاس‌گزاری از شاگردش به او نامه نمی‌نویسد و او را به عروسی دعوت نمی‌کند. آن هم معلمی که با توصیف‌هایی که در طول داستان از او شده، حتی زمانی که شوهرش را به کلاس می‌آورد و او را به بچه‌ها معرفی می‌کند، هیچ توجهی به شاگردش مینا ندارد. خود این قضیه هم باورناپذیر است که معلم شوهرش را به کلاس دعوت کند و در میانه‌ی کلاس، کلاس و مدرسه را یک‌باره رها کند و با همسرش از مدرسه خارج شود.

تا این جا همه‌ی مواردی که گفته شد با این که با دنیای واقعی متناسب نیست، اما بر اساس منطق داستانی پذیرفتنی است؛ چون بر اساس شواهد آغاز کتاب ما می‌دانیم که سراسر این داستان دست‌نوشته‌های مینا است و در خیال او شکل گرفته و شاید در خیال این ممکن باشد که چنین نامه‌هایی در جواب آگهی پدر مینا نوشته شود یا معلم به مینا چنین نامه‌ای بنویسد یا شوهرش را به کلاس دعوت کند و ...

اما در داستان مواردی هم دیده می‌شود که نه با دنیای طبیعی و واقعی هم‌گونی دارد و نه با منطق داستانی، که در ادامه به آن‌ها اشاره می‌شود.

ابتدای نامه‌ی خانم معلم به مینا آورده می‌شود:

«مینای عزیزم سلام!»

من تمام زندگی‌ام را مدیون همان سه سوتی هستم که توی حیاط مدرسه زدی... من غمگین بودم. باور می‌کنی؟ خیلی غمگین. بعد از آن سوت‌ها تو و همه‌ی بچه‌ها را به شکل پرنده‌های مهاجری می‌دیدم که انگار از سرزمینی دور آمده‌اند. هیچ‌وقت فکر نکرده بودم که حیاط مدرسه این قدر زیبا است. فکر می‌کردم که برای اولین بار است که به ردیف کاج‌های یک دست گوشه‌ی حیاط نگاه می‌کنم. آن سوت به من گفت: بدو، عجله کن. خیلی عقبی. تا قبل از آن انگار من از کنار زندگی رد می‌شدم و بعد از آن لحظه بود که احساس کردم درست وسط زندگی‌ام...» (اکبرپور، ۱۳۸۷: ۱۳۷).

در این قسمت به این نکته توجه نشده که چگونه معلم مینا از جریان سه سوت جادویی سردرآورده؟ در طول داستان بین او و مینا هیچ وقت صحبتی از سه سوت جادویی به میان نیامده و حتی زمانی که در حیاط مدرسه مینا سوت می‌زند و ناظم او را سرزنش می‌کند، معلم حضور ندارد. پس چگونه معلم می‌تواند همه‌ی زندگی‌اش را مدیون آن سه سوت جادویی باشد؟ و چگونه از حالات پس از سوت زدن که از بین رفتن غم و غصه است، خبر دارد؟

این که معلم از جریان سه سوت جادویی خبر داشته باشد، دور از واقع می‌نماید مگر این که او توانسته باشد ذهن مینا را بخواند. البته در بخش‌های دیگری از داستان مسأله‌ی ذهن‌خوانی دیده می‌شود؛ برای نمونه، مینا در ذهن خود چیزی می‌گوید و بعد تاتا ذهن او را می‌خواند و جوابش را می‌دهد. اما این ذهن‌خوانی فقط درباره‌ی تاتا و موجوداتی مانند او صدق می‌کند، چون خیالی هستند و شاید یکی از ویژگی‌هایشان قدرت ذهن‌خوانی باشد، در صورتی که این موضوع درباره‌ی معلم نمی‌تواند درست باشد. در صحنه‌ای از داستان که تاتا شوهرش را به مینا معرفی می‌کند از قول مینا آمده است: «با خودم می‌گویم اگر تاتا چشم بسته هم یکی از این فک و فامیل‌های جلبکی‌اش را انتخاب می‌کرد از این خل‌وچل بهتر بود. او همین طور مثل فرفره دور چوب می‌چرخد و کار خودش را می‌کند ولی تاتا کمی از سر جایش بلند می‌شود و سرش را به طرفم می‌گیرد. (و می‌گوید:) اشتباه نکن مینا. رسم و رسوم که خوب و بد ندارد. من بهترین انتخابم را کرده‌ام» (اکبرپور، ۱۳۸۷: ۱۲۳).

می‌بینیم که بدون این که مینا جمله‌ای بر زبان آورد، تاتا ذهن او را می‌خواند. اما همان طور که گفتیم این ذهن‌خوانی درباره‌ی یک موجود خیالی می‌تواند بدون اشکال باشد و نه یک موجود واقعی مثل معلم. چنین می‌نماید که محدودیت زاویه‌ی دید اول

شخص برای نویسنده مشکل‌ساز شده و چون راهی برای آگاهی از دیدگاه شخصیت‌های فرعی داستان وجود نداشته شخصیت اصلی مجبور به ذهن‌خوانی و در نتیجه موجب تضعیف داستان شده است. مشکل دیگری که استفاده از چنین زاویه‌دید پدید آورد، این است که قهرمان داستان نمی‌تواند از کارهای مهم خود، افکار، دیدگاه‌ها، عواطف و کم‌بودهایش مستقیماً سخن بگوید. اما در این مورد نویسنده با ارائه‌ی راه‌کاری مناسب نسبتاً این مشکل را حل کرده است؛ قهرمان با یک فاصله‌ی زمانی و مکانی در حال نوشتن خاطرات، رخ‌داده‌ها، عواطف و احساسات خویش است و در نوشته‌هایش می‌تواند به طور غیرمستقیم درباره‌ی همه چیز اظهار نظر کند.

۶. زمان‌مندی

مهم‌ترین نکته درباره‌ی زمان‌مندی در نظریه‌ی روایت، توجه به تفاوت میان زمان داستان و زمان روایت است. پاسخ به این پرسش که «ساختارهای زمانی کلام در رابطه با ساختارهای زمانی داستان، چگونه تنظیم شده‌اند؟» (نیکولایو، ۱۳۸۷: ۵۷۳). از اصلی‌ترین مسائلی است که یک روایت‌شناس به آن می‌پردازد.

نیکولایو در بررسی زمان داستان از الگوی تحلیلی ژنت^۱ استفاده کرده است. ژنت سه جنبه‌ی اصلی زمان را از هم متمایز می‌کند که عبارتند از: «ترتیب (توالی فرض شده وقایع در داستان و ترتیب واقعی بازنمایی آن‌ها در متن)، مدت یا دیرش (مقدار زمانی که فرض می‌شود وقایع عملاً به خود اختصاص داده‌اند و مقدار متنی که برای ارائه‌ی همان وقایع صرف می‌شود) و بسامد (تعداد دفعه‌هایی که واقعه‌ای در داستان اتفاق می‌افتد در مقایسه با تعداد دفعه‌هایی که آن واقعه در متن روایت می‌شود)» (تولان، ۱۳۸۶: ۷۹).

ژنت هرگونه تغییر در بیان توالی وقایع را نسبت به آنچه در روایت اتفاق افتاده نابهنگامی می‌داند که خود به دو دسته‌ی تقدم و تأخر تقسیم می‌شود. تقدم، زمانی رخ می‌دهد که از رویدادی پیش از وقوع آن صحبت شود و تأخر وقتی است که از واقعه‌ای دیرتر از آنچه اتفاق افتاده بحث شود.

درباره‌ی دیرش متن ژنت از انواع گوناگون سرعت در متن مانند حذف، مکث توصیفی، خلاصه و صحنه صحبت می‌کند. حداکثر سرعت در حذف و وضعیت متقابل

^۱ Genette. Gerard

آن مکث توصیفی است. خلاصه و صحنه نیز به ترتیب، ارائه‌ی تقریباً سریع و ارائه‌ی تقریباً کند هستند. اصطلاح دیگری که در کنار دیرش و گاهی به جای آن به کار می‌رود، تداوم است. این که زمان داستان چه مدت به درازا می‌کشد و زمانی که در روایت به شرح این داستان اختصاص داده شده، متناسب با آن است یا خیر در بررسی عنصر تداوم به آن توجه می‌شود. آخرین عنصر، بسامد است که به سه دسته‌ی مکرر، تکراری و مفرد تقسیم می‌شود. در بسامد مکرر «واقعه‌ای که n بار اتفاق افتاده n بار روایت می‌شود» و در بسامد تکراری «واقعه‌ای که n بار اتفاق افتاده فقط یک‌بار گفته می‌شود» (ر. ک. تولان، ۱۳۸۶: ۹۸). بسامد مفرد خود، دو گونه است: یک‌بار بیان چیزی که یک بار اتفاق افتاده و یا بیان چند مرتبه چیزی که به همان تعداد مرتبه اتفاق افتاده باشد.

۶-۱. بررسی زمان‌مندی در سه سوت جادویی

ترتیب: در بیش‌تر داستان‌ها و رمان‌های کودک و نوجوان، ساختار خطی زمان شکسته نمی‌شود و وقایع بر اساس زمان داستان در روایت به کلام کشیده می‌شوند؛ زیرا در غیر این صورت کودکان در دریافت روند داستان دچار مشکل خواهند شد. در ساختار کلی سه سوت جادویی نیز ترتیب و توالی زمانی رعایت شده و پیرنگ داستان در خط طبیعی زمان در جریان است. در این داستان تنها یک نابه‌هنگامی در ترتیب دیده می‌شود و آن این است که مینا در همان سطر اول شروع به صحبت از تاتا می‌کند و ما در فصل‌های بعد کم‌کم با تاتا و ویژگی‌های او آشنا می‌شویم، تا می‌رسیم به فصل ۴ (نامه‌ها).

در این فصل نابه‌هنگامی در ترتیب به شکل بارزی نمود می‌یابد و مینا درباره‌ی آشنایی‌اش با تاتا جلبکی صحبت می‌کند و وضعیت زندگی‌اش را قبل و بعد از آشنایی با تاتا به تصویر می‌کشد. شیوه‌ی آشنایی آن‌ها با تاخیر بیان شده است. یعنی به جای این‌که در آغاز داستان از اولین باری که با تاتا روبه‌رو شده سخن گوید در فصل ۴ به این موضوع می‌پردازد. نظر تولان درباره‌ی نقش تاخیر در روند داستان این است که «تاخیرها ظاهراً برای پرکردن شکاف‌های داستانی طراحی شده‌اند، اگرچه خود این شکاف‌ها نیز ممکن است ساخته و پرداخته‌ی نویسنده باشند و تا وقتی تاخیرها ظاهر نشده‌اند این شکاف‌ها را حس نکنیم» (تولان، ۱۳۸۶: ۸۵).

نویسنده برای ایجاد حس کنجکاوی در مخاطب در آغاز درباره‌ی چگونگی پیدایش تاتا جلبکی و آشنایی مینا با او صحبت نمی‌کند، بلکه با نگفتن این موضوع شکافی را در ذهن مخاطب پدید می‌آورد و او را به ادامه دادن داستان و گرفتن اطلاعات بیش‌تر درباره‌ی تاتا برمی‌انگیزد، سپس در فصل ۴ شیوه‌ی پیدایش تاتا را آشکار می‌کند و به این وسیله به انتظار خواننده پایان می‌دهد.

دیرش: در ادبیات داستانی معمولاً زمان داستان طولانی‌تر از زمان کلام است، اما رمان‌های کودک بیش‌تر بر تداوم کوتاه متمرکزند و معمولاً «برای نویسندگان معاصر، رسیدن زندگی شخصیت کم‌سال قصه به یک نقطه عطف، مهم‌تر از دنبال کردن او در طول سالیان دراز است» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۷۵). در سه سوت جادویی زمان داستان و زمان کلام تقریباً به یک اندازه تنظیم شده‌اند و وقایع زندگی یک نوجوان را در برهه‌ای کوتاه از زندگی‌اش به تصویر می‌کشند. از دیگر نکاتی که شایسته است درباره‌ی عنصر تداوم به آن اشاره شود چیرگی صحنه بر خلاصه‌گویی است. نیکولایوا می‌گوید: «صحنه بر خلاصه‌گویی مقدم است و از مکث‌هایی که برای توصیف به کار می‌روند نیز باید پرهیز کرد. این نکته تا حدی، به برخی از دلایل درست است. هر چه مخاطب نهفته کم‌سال‌تر باشد، این نکته راست‌تر می‌آید. نویسنده‌ها شاید به گونه‌ای شهودی از آن‌چه بررسی‌های روان‌شناختی بر آن صحنه گذاشته‌اند باخبرند: کودکان در «این جا و اکنون» زندگی می‌کنند و جزئیات برایشان اهمیت دارد و نکته‌هایی از این دست. داستان‌های کودک می‌کشند بازتاب فهم کودک از رخ‌دادها باشند» (همان، ۵۷۶).

در رمان مورد بحث فقط در صحنه‌ی اول داستان نمونه‌ای از خلاصه‌گویی دیده می‌شود. «کار پدر و مادرم که گمان می‌کردم روزی درست می‌شود، بیخ پیدا کرده است و همه چیز قاطی پاتی شده است. حالا یکی می‌خواهد زن بگیرد و آن یکی می‌خواهد زن یک گامبوی کچل بشود.» در این قسمت از داستان خلاصه‌ای از زندگی مینا آورده می‌شود که نمی‌توان آن را از نقاط ضعف دانست؛ زیرا با صحنه‌هایی که در پی می‌آیند این خلاصه به خوبی شرح داده می‌شود. تکیه‌ی اصلی نویسنده بیش‌تر در به تصویر کشیدن صحنه‌ها و توصیف دقیق جزئیات مورد نیاز کودکان برای فهم داستان است. اکبرپور تا حد زیادی صحنه‌ها را با استفاده از تمهیداتی مانند رنگ‌ها، بوها، دیده‌ها، شنیده‌ها و احساساتی که شخصیت با آن‌ها درگیر است برای مخاطب ملموس و قابل درک می‌کند. صحنه‌هایی مثل گرفتن کتلت در حیاط مدرسه و توصیف بچه‌ها و

رفتارهایشان یا صحنه‌ی وضعیتش در اتوبوس و هم‌صحبتی با مسافران و ... اما نکته‌ی سزاوار تحسین این است که توصیف دقیق صحنه‌ها و ریزبینی در جزئیات به‌جا مورد استفاده قرار گرفته و خستگی و آزدگی مخاطب را در پی ندارد. نویسنده حتی از بریده‌های کوچولوی سیب و موز که از زیر لایه‌های سبز و نارنجی ژله‌ها چشمک می‌زنند نیز نگذشته و آن‌ها را با دقت و حوصله توصیف کرده است. این باعث می‌شود که مخاطب با اثر هم‌حسی شدیدی پیدا کند و جذب آن شود.

در پایان می‌رسیم به عنصر بسامد که از آن با عنوان بازگویی نیز یاد شده است. بحث ازدواج که رویدادی مطرح در سرتاسر داستان را می‌توان بسامد مفرد در نظر گرفت؛ زیرا مسئله‌ی ازدواج چند مرتبه در روند داستان اتفاق افتاده و به همان اندازه مرتبه نیز نقل شده است.

۷. نتیجه‌گیری

اکبرپور داستان سه سوت جادویی را پس از نگارش آثار ارزشمندی مانند قطار آن شب و امپراتور کلمات و من نوکر بابام نیستم نوشته است و انتظار مخاطبان و منتقدان این بود که آثار بعدی او سیر صعودی را ادامه دهد، اما با توجه به مطالبی که در این مقاله به برخی از آن‌ها اشاره شد، کاستی‌هایی در داستان سه سوت جادویی دیده می‌شود که از قدرت‌مندی و انسجام همه‌جانبه‌ی اثر می‌کاهد. با وجود این اکبرپور در این داستان کوشیده با آزمودن شیوه‌های تازه اثری متفاوت بیافریند، اما به نظر می‌رسد آن‌گونه که باید نتوانسته از عهده‌ی کار برآید؛ چون همان‌گونه که در مقاله اشاره شد لحن یک‌نواخت شخصیت‌ها و غلبه‌ی صدای راوی بر شخصیت‌ها از انسجام و قدرت‌مندی اثر می‌کاهد و نمی‌گذارد، ویژگی‌های مثبت اثر آن‌چنان‌که شایسته است، جلوه کنند. از دیگر مشکلات داستان محدودیت‌های زاویه دید اول شخص است که در روند داستان، نویسنده را تحت فشار گذاشته و باعث شده او به مسائلی نظیر ذهن‌خوانی رو بیاورد.

البته اکبرپور با ارائه‌ی راه‌کارهایی نوین، که نیکولایوا در نظریه‌ی خود به عنوان نقاط قوت داستان‌های کودک به آن‌ها اشاره می‌کند، توانسته تا حدودی به جذابیت داستان کمک کند؛ از جمله این شگردها روزنه و پیرنگ باز داستان و توصیف دقیق صحنه‌ها و جزئیات است. از دیگر مطالبی که به رشد مثبت داستان کمک کرده و می‌توان آن‌ها را به نظریات نیکولایوا اضافه کرد، لحن طنزآمیز داستان است که بر کل

اثر سایه‌افکننده و هم‌چنین تکیه‌ی نویسنده بر بن‌مایه است که باعث شده دیگر عناصر داستان به خوبی دریافت شوند و در ذهن مخاطب جا بیفتند. به طور کلی می‌توان گفت اکبرپور توانسته تا حد زیادی با شکستن شگردهای هنجار داستان‌نویسی، با مخاطب کودک و نوجوان ارتباط برقرار کند و معصومیت و ناآگاهی آنان را با ارائه‌ی واقعیت‌های زندگی به سوی معصومیت نظام‌دار سوق دهد.

فهرست منابع

- اسکولز، رابرت. (۱۳۸۷). *عناصر داستان*. ترجمه‌ی فرزانه طاهری. تهران: مرکز. اکبرپور، احمد. (۱۳۸۷). *سه سوت جادویی*. تهران: افق. پارسایی، حسین. (۱۳۸۹). «سه سوت اضافی». *کتاب ماه کودک و نوجوان*. شماره‌ی ۷، (پیاپی ۱۵۱)، صص ۱۳-۱۸.
- تولان، مایکل. (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی، درآملی زبان‌شناختی - انتقادی*. ترجمه‌ی سیدفاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.
- خسرونژاد، مرتضی. (۱۳۸۲). *معصومیت و تجربه*. تهران: مرکز.
- خسروی، ابوتراب. (۱۳۸۸). *حاشیه‌ای بر مبانی داستان*. تهران: ثالث.
- قرل ایاغ، ثریا. (۱۳۸۶). *ادبیات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن*. تهران: سمت.
- لاج، دیوید، ایان وات، دیوید دیچرز و... (۱۳۸۶). *نظریه‌های رمان*. ترجمه‌ی حسین پاینده. تهران: نیلوفر.
- مستور، مصطفی. (۱۳۸۷). *مبانی داستان کوتاه*. تهران: مرکز.
- مندی‌پور، شهریار. (۱۳۸۴). *کتاب ارواح شهرزاد*. تهران: ققنوس.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۵). *عناصر داستان*. تهران: سخن.
- _____. (۱۳۸۷). *راهنمای داستان‌نویسی*. تهران: سخن.
- نیکولایوا، مریا. (۱۳۸۷). «فراسوی دستور داستان». *دیگرخوانی‌های ناگزیر*، مرتضی خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.